

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Wissenschaftlicher Beirat:

Rudolph Angermüller, Stiftung Mozarteum, Salzburg

Peter Dusek, ORF, Wien

Gernot Gruber, Hochschule für Musik, München

Jürgen Kühnel, Universität Siegen

Franz Viktor Spechtler, Universität Salzburg

Pramod Talgeri, Nehru University, New Delhi

Verlag Ursula Müller-Speiser

Anif/Salzburg 1994

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Nr. 23

Band II

DIE LUSTIGE PERSON AUF DER BÜHNE

GESAMMELTE VORTRÄGE
DES SALZBURGER SYMPOSITIONS 1993

herausgegeben von

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel,
Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler



Verlag Ursula Müller-Speiser
Anif / Salzburg 1994

Gedruckt mit Unterstützung
der Österreichischen Forschungsgemeinschaft
und der Salzburger Landesregierung



Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung

Verlag Ursula Müller-Speiser
Postanschrift: Niederalp 247, A-5081 Anif, Tel./Fax: 06246/7 31 66
Druck: Polyfoto-Vogt KG, Stuttgart
ISBN 3 - 85145 - 023 - X
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

BAND I

Vorwort	1
Peter CSOBÁDI (Generalsekretär der Internationalen Salzburg Association): Eröffnung des Symposions	5
Alfred KYRER (Rektor der Universität Salzburg): Begrüßung und ein Exkurs über Ökonomie, Kunst und Medien	7
Heinrich WIESMÜLLER (Präsident der Salzburger Festspiele): Begrüßung	15
Wolfgang ROSCHER (Rektor der Hochschule für Musik und darstellende Kunst "Mozarteum", Salzburg): Begrüßung	17
Gespräch mit Gerard MORTIER (Intendant der Salzburger Festspiele) und Peter MUSSBACH (Regisseur) über die Konzeption der Salzburger Festspiele und über <i>Lucio Silla</i>	19
Ersatzreligion Oper: Gerard MORTIER im Gespräch mit Peter HÖLZLE (Stuttgart)	31
<hr/> INDISCHES, CHINESISCHES UND JAPANISCHES THEATER <hr/>	
Jürgen KÜHNEL (Siegen): Vidūṣaka. Die 'lustige Person' im klassischen Theater des Alten Indien	39
Kayo YAMAMOTO und Yoshiki YAMAMOTO (Osaka): Taro-Kaja und seine Welt. Die 'lustige Person' im traditionellen japanischen Theater 'Kyogen'	65
Feng QIAN (Shanghai/Salzburg): Die vielfältige Welt des Chou-Jiao: Die 'lustigen Figuren' im chinesischen Theater	73
<hr/> THEATER DER ANTIKE <hr/>	
Lore BENZ (Freiburg i.Br.): Die Lustigen Personen der antiken Possen-Bühnen	89
Bernhard GREINER (Tübingen): Bild und Maske: Exile der Lustigen Personen bei Watteau (<i>Départ des Comédiens italiens</i>) und Aristophanes (<i>Ornithes</i> / <i>Die Vögel</i>)	99
<hr/> ENGLISCHES THEATER UND MUSIKTHEATER <hr/>	
Willi ERZGRÄBER (Freiburg i.Br.): Die komische Figur auf der englischen Bühne des 15. und 16. Jahrhunderts: Vom Schafdieb Mak bis zu Shakespeares Falstaff	113

II

Angela ZANDER (Greifswald): Shakespeares 'lustige Personen' als Konstrastfiguren. Falstaff und der "Höllenpfortner"	125
Barbara PUSCHMANN-NALENZ (Bochum): Der Clown in Shakespeares Dramen	135
Peter Maria KRAKAUER (Salzburg): Komische Figuren in englischen 'Opern' des 17. Jahrhunderts. John Blow, Matthew Locke, Henry Purcell	147
Sigrid WIESMANN (Wien): 'Lust und Grausamkeit'. Zu Harrison Birtwistles <i>Punch and Judy</i>	165
COMMEDIA DELL'ARTE / ITALIENISCHES THEATER UND MUSIKTHEATER	
Galliano CILIBERTI (Perugia): Tipi e caratteri comici nell'opera romana del Seicento: Il caso di <i>Jone</i> (1666) di Antonio Maria Abbatini	171
Ralph SCHWARZ (Freiburg i.Br.): Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike. Zur Genealogie der 'lustigen Person'	181
Albert GIER (Bamberg): Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'arte im Musiktheater	193
Wolfram KRÖMER (Innsbruck): Lustige Person und Protagonist: Ihr Verhältnis in 'Commedia erudita' und 'Commedia dell'arte'	207
Costantino MAEDER (Amsterdam): Arrigo Boito und Pirandello: Zur Funktion des Komischen in Boitos Werk	217
Angelika RAHM (München): "Un dottor della mia sorte". Der Arzt in der Komischen Oper	227
Jürgen MAEHDER (Berlin): "A queste piccolezze il pubblico non bada". Librettisten und Komponisten als Zielscheibe der Opernparodie	235
Maria DEPPERMAN (Innsbruck): Die 'lustige Person' im Gattungskontext der Commedia dell'arte. Ein Impuls der Theaterreform um 1900 im europäischen Vergleich	253
Johannes STREICHER (Rom): <i>Falstaff</i> und die Folgen: L'Arlecchino moltiplicato. Zur Suche nach der Lustigen Person in der italienischen Oper seit der Jahrhundertwende	273
Renate BOŽIĆ (Graz): Arlecchino oder die utopische Wirklichkeit der Transzendenten. Zur musikästhetischen Reflexion Ferruccio Busonis und Ernst Blochs	289
Susanne FONTAINE (Berlin): "La nuova commedia dell'arte". Busonis <i>Turandot</i> und <i>Arlecchino</i>	299

Kii-Ming LO (Taipei/Taiwan): Ping, Pong, Pang. Die Gestalten der Commedia dell'arte in Busonis und Puccinis Turandot-Opern	311
Wolfgang ROSCHER (Salzburg): Der Podestà als Pantalone. Zur Musiktheaterproduktion einer Boccaccio- <i>Buffa</i> (Dec III 5)	325

FRANZÖSISCHES THEATER UND MUSIKTHEATER

Dörte SCHMIDT (Bochum): <i>Arlequin en tragédie</i> . Parodien zu Lully-Opern im Pariser Nouveau Théâtre Italien	339
Kurt OCHS (München): Komische Figuren in den Paraden von Beaumarchais	355
Karin MARSONER (Graz): "Pierrot! Mein Lachen hab ich verlernt!" Zum Wandel einer Figur	369

THEATER UND MUSIKTHEATER DER SLAWISCHEN NATIONEN VOM 16. BIS 20. JAHRHUNDERT

Olga DOBIJANKA-WITCZAKOWA (Krakau/Polen): Drei Varianten der polnischen 'lustigen Person'. <i>Der Bauer wird König</i> von Piotr Baryka, <i>Die Rache</i> von Aleksander Graf Fredro, <i>Die Hochzeit</i> von Stanisław Wyspiański	379
Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ (Bratislava/Slowakei): Metamorphosen der 'lustigen Person' auf den slowakischen Bühnen im 16.-18. Jahrhundert	391
František ČERNÝ (Prag): Der brave Soldat Schwejk als komischer Typ des europäischen Theaters des 20. Jahrhunderts	401
Jiří VYSLOUŽIL (Brünn/Tschechien): Der lustige Ausflug des Herrn Brouček auf den Mond	421
Bojidar SPASSOV (Bochum, Sofia): Puschkins <i>Das Häuschen in Kolonna</i> und Strawinskys <i>Mavra</i> . Versuch einer vergleichenden Interpretation	431
Alexej PARIN (Moskau): Der Durst in der Wüste. Prokofjews Weg von der <i>Liebe zu den drei Orangen</i> zur <i>Verlobung im Kloster</i>	443
Maria KOSTAKEVA (Bochum, Sofia): Das Grotesk-Absurde in Schostakowitschs <i>Nase</i> als Vorbild einer zeitgenössischen Interpretation? Schnittkes <i>Leben mit einem Idioten</i>	453

BAND II

SALZBURG UND MOZART

Lynn SNOOK (Berlin): Unser Hanswurst war ein Salzburger	469
Siegrid SCHMIDT (Salzburg): Hanswurst und Schikaneder. 'lustige Person' im Salzburger Theater?	483
Gerold W. GRUBER (Wien): Osmin, oder: Was thematisiert die Musik?	493

TYPEN DER LUSTIGEN PERSON

Hans-Peter ECKER (Passau): Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der Lustigen Person	501
Edith JACHIMOWICZ (Salzburg): Schaut her, ich bin's der Trickster! Tonio, Loge, Papageno & Co. aus kulturanthropologischer Sicht	513

FAUST-DRAMEN

Andreas MEIER (Wuppertal): Vom Rüpel zum Spaßmacher. Die komische Figur im sogenannten Volksschauspiel vom Doktor Faust	521
Michael von ENGELHARDT (Buenos Aires): Hanswurst, Mephisto und die deutschen Schwierigkeiten mit der Komödie	541
Helmut SCHANZE (Siegen): "Nicht ohne Narrheit". Wandlungen der Lustigen Person in Goethes <i>Faust</i>	555
Walter WEISS (Salzburg): Goethes Lustige Person	565

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH - THEATER UND MUSIKTHEATER
DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Robert STOCKHAMMER (Berlin): Der lustige Literaturkritiker auf der Bühne (und im Publikum): Freisetzung des Un-Sinns in Aristophanes' <i>Die Frösche</i> und Tiecks <i>Der gestiefelte Kater</i>	577
Hans-Joachim NEUBAUER (Berlin): Brauchbar und neu. Juden als komische Figuren	589
Rainer SCHÖNHAAR (Stuttgart): Der "Borjer" als Lustige Person in den Frankfurter Hampelmannstücken von Karl Balthasar Malss	601
Maria DORNINGER (Salzburg): Der Küchenjunge Leon. Eine Gestalt Franz Grillparzers in ihrem figuralen Umfeld	623
Inka STAMPFL (Passau): Die Lustige Person auf der Bühne. Garant für den Erfolg eines Werkes? Dargestellt an Albert Lortzings <i>Zar und Zimmermann</i>	639

Gerhard HELDT (München): "... mir gefällt der Ochs! ..." Gedanken zur dramaturgischen Funktion der 'lustigen Person(en)' im <i>Rosenkavalier</i> von Hofmannsthal und Strauss	651
Heinz HIEBLER (Graz): Ironie und Zeit im Spiegel der Figuren-Konstellation von Hofmannsthals Libretto <i>Ariadne auf Naxos</i> (1916)	667
Siegfried JÄKEL (Turku/Finnland): Wesen und Wirkung von Hans-Karl und Furlani im <i>Schwierigen</i> von Hugo von Hofmannsthal	683
Rudolf WÜRMSEER (München): Robert Musils Posse <i>Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer</i>	693
Ulrike KIENZLE (Frankfurt a.M.): Hochstapler auf der Opernbühne I. Alexander Zemlinsky: <i>Kleider machen Leute</i>	701
Winfried KIRSCH (Frankfurt a.M.): Hochstapler auf der Opernbühne II. Werner Ege: <i>Der Revisor</i>	711
Joachim HERZ (Dresden): <i>Der Lustige Musikant</i> oder <i>Das Land Bum Bum</i> . Kinderoper von Rainer Kirsch und Georg Katzer	721
Wolfgang GRATZER (Salzburg): Zur Wiederkehr Harlekins auf Karlheinz Stockhausens Bühne	733
Peter HODINA (Salzburg): Die Karnevalisierung des großen Aufklärers. Thomas Bernhards Komödie <i>Immanuel Kant</i>	751
KABARET, OPERETTE UND MUSICAL	
Christoph WAGNER-TRENKWITZ (Wien): Zweitausendjähriger Schmerz wird zum Gelächter des Abends. Conférenciers in Wien	769
Christian GLANZ (Wien): Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette	787
Friedl JARY-JANECKA (Wien): Von Arlecchino zu Pimpinelli. Spuren der Commedia dell'arte in der österreichischen Operette der Zwischenkriegszeit	797
Fritz SCHWEIGER (Salzburg): Diagonalen und Rollensplits: Das Buffopaar bei Kálmán und Lehár	807
András BATTA (Budapest): Der Fremde als komische Figur. Warum lacht der Ungar nicht über sich selbst in den volksnahen Bühnengattungen 'Volksstück, Operette'?	817
Ulrich MÜLLER (Salzburg): Neue 'lustige Personen' in der Broadway-Saison 1990/1991? Stephen Sondheim's <i>Assassins</i> und David Hirson's <i>La Bête</i>	825

**DER LUSTIGE LITERATURKRITIKER
AUF DER BÜHNE (UND IM PUBLIKUM):
FREISETZUNG DES UN-SINNS IN ARISTOPHANES'
DIE FRÖSCHE UND TIECKS *DER GESTIEFELTE KATER***

Robert Stockhammer (Berlin)

"brekekekex koax koax"
für Winfried Menninghaus

VORBEMERKUNG

Die Asymmetrie im Titel dieses Vortrags, der eine Instanz im Umgang mit Texten (den 'Literaturkritiker') an den Ort eines theatralischen Ereignisses (die 'Bühne') stellt, hätte durch eine Formulierung wie "Der Dramenkritiker im Drama" vermieden werden können. Beim ursprünglichen Titel ist es geblieben, um ein systematisches Problem nicht zu verschleiern, auf das hier gleichwohl nur en passant, nicht systematisch reflektiert wird: der Hiat zwischen einer Text- und einer Ereignisbetrachtung wird hier durch keine 'Theatersemiotik' überbrückt; der Vortrag zehrt um der Kürze willen noch von der Literaturwissenschaftlern lieb gewordenen Fiktion, man könne zwischen Text und im Text imaginiertem Ereignis gleitend sich bewegen.

Vermutlich hätte eine symmetrische Formulierung deutlicher gemacht, daß es im folgenden um ein Paraphänomen des für Komödien konstitutiven 'Spiels im Spiel'¹ geht. Der Literatur- bzw. Theaterkritiker im Drama bzw. auf der Bühne figuriert diese Tendenz der Komödie zur Selbstreflexion besonders anschaulich. Er vermag dies selbst dort, wo ein 'Spiel im Spiel' im genauen Sinne des Wortes nicht vorkommt. Die einfache Frage lautet, inwiefern und warum Selbstreflexivität, die doch noch vielerorts als akademische Übung moderner Literatur gilt, lustig ist. Zwei hoffentlich exemplarische Antworten darauf werden an Aristophanes' *Die Frösche* und an Tiecks *Der gestiefelte Kater* gegeben.

¹ Vgl. dazu jetzt Bernhard Greiner: *Die Komödie*. Tübingen 1992; insbes. S. 7 u. 9.

I.

Aristophanes' Komödie *Die Frösche* beginnt:

Xanthias: "Herr, soll ich mal einen von den guten alten Späßen vom Stapel lassen, bei denen die Zuschauer regelmäßig lachen?" (1f.)²

Der erste Witz dieser Komödie ist also einer über Witze in früheren Komödien. Dionysos, der da mit 'Herr' angesprochen wird, verbietet im folgenden seinem lastentragenden Sklaven Xanthias all die Späße, welche die Sklaven in den Komödien von Phrynichos, Lykis und Ameipsias machen dürfen. Xanthias macht die Witze aber natürlich schon, wenn er nur fragt, ob er sie machen darf, zum Beispiel: "Ich lasse einen fahren, wenn mir niemand die Last abnimmt" (9f.), bzw. in der deutschen Übersetzung einer englischen Übersetzung: "Wenn mich niemand erleichtert, erleichtere ich mich."³ (Im griechischen Original steht zwar nicht zweimal dasselbe Wort, aber das 'kathairéo', das hier für 'von der Last befreien' steht, liegt natürlich eng an 'kathairo', das Reinigungsprozesse aller Art bezeichnet). Man erfährt also so früh bereits mindestens dreierlei: erstens, daß auch die Personen auf der Bühne wissen, daß sie auf der Bühne stehen; zweitens, daß in der Komödie 'Herr' heißt, wer Witze erlaubt oder verbietet; drittens (mit einer Formulierung von Tieck), daß "mit der Entstehung des Theaters [...] auch der Scherz über das Theater"⁴ entsteht.

Und der Scherz über die Komödie ist natürlich der geeignete Einstieg in ein Drama, dessen zweiter Teil von der wechselseitigen Verspottung zweier Tragiker handeln wird: Dionysos, der sich nach dem fast gleichzeitigen Tode von Sophokles und Euripides um das Fortbestehen seines Kultes sorgt, unternimmt es selbst, einen Tragödiendichter aus der Unterwelt zurückzuholen und leitet dort einen Agon zwischen Euripides und Aischylos. Dabei bleibt weder Euripides, der zuvor Dionysos' erste Wahl war, noch Aischylos, für den er sich schließlich entscheidet, ungeschoren.

Unter all den Schwächen, die sich die beiden Tragiker gegenseitig nachweisen, seien nur diejenigen nacherzählt, die sich am präzisesten als solche poetischer Technik beschreiben lassen. Zunächst weist Aischylos die Gleichförmig-

² Zitate aus Aristophanes: 'Batrachoi' werden hier wie im folgenden durch Angabe der Verszahl im fortlaufenden Text belegt. Die Übersetzung folgt, soweit nicht anders angegeben, der Ausgabe Aristophanes: *Die Frösche*. Aus dem Griechischen übertragen und herausgegeben von Heinz Heubner. Stuttgart 1951.

³ Vgl. Aristophanes. With the English Translation of B. B. Rogers. Cambridge (Mass.)-London² 1989. Vol. II, S. 297.

⁴ Ludwig Tieck: Phantasmus. Hrsg. von Manfred Frank. In: *Schriften in zwölf Bänden*. Hrsg. von M. Frank u.a.. Frankfurt a.M. 1985 ff. Band 6, S. 564.

keit von Euripides' Prologen nach, indem er sie "an einem Ölfäschchen mißt", an dem unabdingbaren Attribut des um seine glänzende Haut besorgten Athleten. All diese Prologe - egal ob das Subjekt des Satzes nun Aigyplos, Kadmos oder eben Dionysos heißt - können nämlich nach zweieinhalb oder gar anderthalb Versen mit den Worten "verlor sein Ölfäschchen" zum metrisch und syntaktisch fehlerfreien Ende geführt werden, zum Beispiel:

Euripides: "Dionysos, der mit Thyrsosstab und Hirschkalbfell umhüllt vom Licht des Kienspans, über den Parnaß im Tanz einherstürmt, [...]."

Aischylos: ... verlor sein Ölfäschchen. (1211ff., Übersetzung verändert)

Seit 1969/70, als zwei Beiträge in den *Harvard Studies in Classical Philology* zum selben Ergebnis kamen, wurde da noch eine weitere Quelle des Witzes namhaft gemacht: "Since it is never unreasonable to suspect Aristophanes of obscenity", kann das Ölfäschchen hier "as slang for membrum virile"⁵ dienen. Beide Aspekte, die Zerstörung des Sinns und der Einschub eines zweifelhaften neuen, lassen sich am besten zusammenbringen, wenn man lakonisch übersetzt: "Aigyplos, Kadmos, Dionysos und ihr Autor Euripides verloren ihre Signifikanten."

Euripides reagiert auf diesen Angriff mit einer Rhythmusanalyse von Aischylos' Gesängen. Er reduziert sie auf die Klänge "to phlattotrat to phlattotrat" (vgl. 1285ff.), "deren reiner Unsinn den halben Unsinn hochtrabenden Wörterpompes überbieten und lächerlich machen soll" (wie ein Lexikon bündig kommentiert, da es keine Übersetzung mehr bieten kann).⁶

Und am wenigsten bleibt natürlich Dionysos ungeschoren. Nicht nur, daß er sich im Verlauf des Stücks als Hasenfuß, schlechter Schauspieler und bildungsbürgerlich blasierter, wenig urteilssicherer Literaturwissenschaftler erweist. Schon daß er überhaupt ausziehen muß, um sich seinen Dichter selbst zurückzuholen, degradiert ihn ja vom Gott des Kultes zu seinem Diener. Rückblickend ist dementsprechend schon die erste Anrede des Stücks, 'Herr', lustig. Maskiert sich Dionysos als Herakles, um in der Unterwelt respektvoll aufgenommen zu werden, so tritt er das Kostüm doch sogleich an Xanthias ab, als der Unterweltswächter Aiakos dem vermeintlichen Herakles droht, sich an ihm für dessen Entführung des Kerberos zu rächen. Als andere Unterweltsbewohner im nächsten Moment wieder freundlich sind, nimmt Dionysos aber die alte Rolle wieder ein, um sie schließlich ein zweites Mal an Xanthias abzuge-

⁵ Cedric H. Whitman: Lekuthion Apolosen. In: Aristophanes und die Alte Komödie. Hrsg. von Hans-Joachim Newiger, S. 376-380; die Zitate: S. 377; vgl. auch John G. Griffith: Lekuthion Apolosen. A Postscript. In: Ebenda, S. 380-382.

⁶ Karl Jacobitz/Ernst Eduard Seiler: Griechisch-deutsches Wörterbuch zum Schul- und Privatgebrauch. Leipzig 1850, S. 1567.

ben, wenn sich die Stimmung wieder umkehrt. In einer Art Ping-Pong, dem genauen Gegenteil einer dialektischen Bewegung, spielt der Herr, jedesmal wenn es brenzlich wird, lieber einen Sklaven und läßt den Sklaven einen anderen Herrn spielen.

Der wiederkehrende Aiakos weiß am Ende verständlicherweise nicht mehr, ob er in Xanthias oder Dionysos Herakles vor sich hat und versucht dies herauszufinden, indem er beide schlägt. Wer dabei nicht schrie, erwies sich als Gott - aber natürlich schreien beide und unterscheiden sich nur in den Taktiken, dies zu verschleiern. Dionysos setzt die Schmerzensausrufe "Apollon!" und "Poseidon!" mit Klassikerfragmenten fort, in denen diese Götter angerufen werden, wobei er so tut, als rezitiere er nur: "Poseidon! [...] der du auf Ägäerklippen - herrschest in der blauen Flut - tief im Meere drunten" (664ff.). Die Szene entwirft also einen der seltenen Fälle, in denen literarische Bildung wirklich nützlich ist; und daß sie so konstruiert wirkt, beweist eben nur, wie selten solche Fälle sind.

Wie wenig diese Nützlichkeit literarischer Interessen mit hermeneutischem Verhalten zu tun hat, hatte Dionysos bereits in der Szene gezeigt, die der Komödie ihren Titel gibt. Bei der Fahrt über den Unterweltsee kann er den Agon mit den Fröschen nur dadurch gewinnen, daß er deren Quaken auswendig lernt, als seien es Klassikerverse, wie er sie schon an Bord von Kriegsschiffen gelesen hat (vgl. 52f). Triumphierend schleudert er den Fröschen ihr eigenes "brekekekex koax koax" wie ein Echo zurück, bis sie verstummen (vgl. 209-269). "He must assert his superiority over them in the domain they think is theirs. [...] The beauty he can call on must be an upgurglingbubbly frog-beauty", antwortet Garry Wills auf die Frage 'Why are the Frogs in The Frogs?'⁷ Nur Dionysos' bedingungslose Mimikry an master-words, seien sie auch vollkommen sinnlos, führt seinen Sieg herbei.

Die Komödie substituiert also den tragischen Diskurs entweder durch asemantische Lautfolgen wie "to phlattotrat to phlattotrat" bzw. "brekekekex koax koax" oder durch Satzketten wie "[...] verlor sein Öfläschchen", die alle Sätze dasselbe bedeuten machen. Oder sie versetzt an sich semantische Lautfolgen wie "Poseidon! [...] der du auf Ägäerklippen - [...]" in pragmatische Kontexte, in denen sie nur noch funktionieren, nichts mehr bedeuten. Dionysos, der Literaturwissenschaftler, vollzieht diese Desemantisierung teils am eigenen plappernden Leib, teils als Regisseur des Agons zwischen Euripides und Aischylos, einer Urszene der Komparatistik (bevor diese noch den wenig komödiantischen Anspruch hatte, allen Texten hermeneutisch gerecht zu werden).

⁷ In: Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie 97 (1969), S. 306-317; Zitate: S. 313.

Zersetzt die Komödie aber, die doch in Dionysos mit der Tragödie den Garant ihres Kultes teilt, mit dieser Überführung der Herrenworte in blanken Unsinn nicht auch sich selbst? Dem widersprechen die sehr ernst gemeinten Absichten der Komödie, "der Stadt zu raten und zu künden, was ihr nützlich ist" (686f.). Solche konkreten realpolitischen Vorschläge unterbreitet die Parabase, eine "Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten"⁸ wird. Und gerade diese Parabase sorgte nach antiker Überlieferung für den großen Erfolg der Komödie, die als einzige eine zweite Aufführung in Athen erlebt haben soll. Wie entging Aristophanes der Gefahr, mit seiner Verspottung der Institution auch die Ziele zu untergraben, die er mithilfe dieser Institution erreichen wollte?

Eine mögliche Antwort auf diese Frage führt über die Unterscheidung zweier Formen des Bruchs dramatischer Illusion. In der Parabase, die den Zuschauer direkt anspricht, bricht die Komödie die dramatische Illusion, inszeniert aber (in den *Fröschen*, anders als etwa in den *Wolken*) nicht ihre Selbstreflexion. Das hingegen geschieht zuvor und danach permanent, wenn sie Dionysos als "Vertreter des athenischen Publikums"⁹ auf die Bühne bringt. Die

⁸ Friedrich Schlegel: Geschichte der europäischen Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 11. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn/München/Wien 1958, S. 88. Schlegel nennt diese Komödieneinheit jedoch beharrlich - mit einem dafür kaum gebräuchlichen Terminus - "Parekbase" und versteht sie damit mit anderen Konnotationen: Sehr viel üblicher ist "Parekbase" als rhetorischer Terminus, der dem lateinischen *digressio* (oder *egressio*) entspricht, d.h. "die Behandlung eines Ereignisses, das jedoch zum Interesse des Falles gehört, in einer außerhalb der natürlichen Abfolge verlaufenden Form" (Quintilian: *Institutio oratoria*, IV 3, 14). Diese Bestimmung aber erweist sich als sehr weit und begreift alles unter sich, was nicht unmittelbar der sachlichen Darlegung des Falles dient, a limine also "jede Steigerung oder Abschwächung, jede Art von Erregung der Gefühle und all das, was die Rede vor allem empfiehlt und schmückt" (Quintilian: *Institutio oratoria*, IV 3, 15). Darunter befinden sich natürlich auch Verfahren, die sich auf die Redesituation selbst zurückbeziehen. Der Komödieneinheit Parabase kann Schlegel also, indem er die Konnotationen von Parekbase mitschwingen läßt, die zusätzlichen Bestimmungen geben, sie könne "permanent" sein - was für die Parabase als Komödieneinheit überhaupt nicht gilt - und sich auf sich selbst zurückwenden - was für die Parabase als Komödieneinheit nicht zwangsläufig gilt (vgl. u.a. Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Ebenda, Band 1, S. 30, und dazu Winfried Menninghaus: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a.M. 1987, S. 200ff.). Hier geht es im folgenden darum, die Affinität dieser beiden Verfahren gerade auf der Basis ihrer Unterscheidung zu untersuchen.

⁹ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: Zu Aristophanes' *Fröschen*. In: Aristophanes und die Alte Komödie (Anm. 5), S. 357-363; Zitat: S. 358.

Rolle des Publikums übernimmt Dionysos als Richter im Agon zwischen Euripides und Aischylos, als Zuschauer beim Mysterchor zu Beginn des Parodos (der dadurch als kleines Spiel im Spiel funktioniert; vgl. 312ff.) und vor allem, von Beginn an, als Zuschauer eben der Szenen, in denen er selbst mitspielt. Bleibt er in irgendeinem Sinne 'Herr' des Geschehens, so höchstens insofern, als er sich über die ganze Dauer des Stücks hinweg als ein dilettantischer Theaterkritiker unter vielen profiliert. So wie er über die Qualität von Xanthias' Späßen entscheidet, wird ja das Publikum über *Die Frösche* entscheiden, wenn es nach dem Agon der Komödien die Preise verleihen wird. Noch eines seiner letzten Klassikerzitate dient Dionysos zur Bestätigung dieser Autorität: Auf die verärgerten Worte des abgewiesenen Euripides "Du tatest ein schändlich Werk und schaust mich noch drob an?" antwortet er mit einem entstellten Euripides-Zitat: "Was ist schon schändlich, wenn's dem Publikum nicht so scheint" - wobei er das 'chroménois' ("denen, die es tun") des Originals durch 'theoménois' ("denen, die zuschauen") ersetzt (1474f.).

Wenn Nietzsche an Euripides kritisiert, den Zuschauer auf die Bühne gebracht zu haben, versteht er darunter den "Mensch des alltäglichen Lebens", den Agenten der erstarkenden "bürgerlichen Mittelmäßigkeit". Habe die neuere Komödie eines Menander oder Philemon sich dann an "eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse"¹⁰ wenden können, so ist davon die aristophanische strikt zu unterscheiden. Sie inszeniert mit Dionysos den Zuschauer als Zuschauer, als Mensch des unterbrochenen Alltags. 'Mittelmäßig' ist dieser höchstens im statistischen Durchschnitt. Im Verlauf des Stücks schwankt er zwischen den Extremen, zwischen den Rollen von Sklave und Herr, zwischen Selbstaufhebung und Selbstüberschätzung, zwischen Unsinn plapperndem Kind, das bei seinem Priester Schutz sucht, und Entscheidungsträger über die Zukunft der athenischen Polis. Das 'reale' Publikum kann dieses Schwanken mit seinem Agenten mitvollziehen oder sich von ihm abgrenzen, mal mit ihm über andere, mal mit ihm über sich selbst, mal über ihn lachen. Wie Xanthias durch den Rollentausch doch noch - wenigstens zeitweise - von seiner Last befreit wird, so durchläuft auch der Zuschauer eine Kathairesis, eine Katharsis vom Sinn. Gerade diese Entlastung des Zuschauers vom Ernst der Tragödie setzt in ihm das politisch handlungsfähige Subjekt frei, das den Ernst der Parabase vernehmen kann. Gerade die permanente Reflexion auf die Illusion des Theaters, die das Theater als solches sichtbar macht, ermöglicht es dem Chor, in eine andere als theatralische Wirklichkeit einzugreifen.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Abschnitt 11.

II.

In Ludwig Tiecks Zyklus *Phantasmus* wird das Drama *Der gestiefelte Kater* in einer Gesellschaft von Freunden vorgelesen und im Anschluß daran von dem Zuhörer Manfred in eine auf Aristophanes zurückgehende Tradition gerückt.¹¹ Allerdings erwähnt Manfred nicht, daß das Drama in einem entscheidenden Strukturmoment von den *Fröschen* abweichen muß: es verfügt aus naheliegenden historischen Gründen über keine Parabase, die sich direkt an politisch handlungsfähige Subjekte richten könnte. Stattdessen konzentriert sich Tieck ganz auf die Radikalisierung des aristophanischen Verfahrens, den Zuschauer auf die Bühne zu bringen;¹² schon die erste paradoxe "Bühnen"(?) -Anweisung des Stücks "Die Szene ist im Parterre" (492) macht dies deutlich. Das aus Shakespeares Dramen so bekannte Verfahren des 'Spiels im Spiel' wird überdehnt. Das Rahmenspiel, in dem das Binnenspiel inszeniert wird, gibt nicht mehr vor, anderswo als auf dem Theater zu spielen, sondern spielt das Theater. Einige Spieler dieses Rahmenspiels spielen nicht nur für die Dauer des Binnenspiels, sondern für die gesamte Dauer des Rahmenspiels Zuschauer. Diese sehen eine aufs Knappste reduzierte Fassung des Märchens *Der gestiefelte Kater* und sind zu sehen als Repräsentanten der ästhetischen Haltung, der Tiecks Angriff gilt: "Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hinein kommen" (499), beschwert sich einer von ihnen schon früh. Tatsächlich ist, was folgt, weder so vernünftig noch so illusionistisch wie das Theater der guten stehenden Schaubühnen in Mannheim, Weimar oder Berlin.¹³

¹¹ Vgl. die oben zitierte Bemerkung aus: *Phantasmus* (Anm. 4). Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater* (zuerst 1797) wird im Folgenden nach dieser umgearbeiteten Fassung (zuerst 1812) in dieser Ausgabe zitiert; Zitate werden im fortlaufenden Text mit bloßer Angabe der Seitenzahl belegt. - Tieck wiederholt den Vergleich im eigenen Namen: vgl. die Vorbemerkung zu seinen Schriften, Band 1 (1828); zitiert in: ebenda, S. 1379.

¹² In den Begriffen der mit und gegen Schlegels Wortgebrauch getroffenen Unterscheidung (vgl. Anm. 8): Statt über eine punktuelle Parabase zu verfügen, ist das Stück permanente Parekbase.

¹³ In den langen Gesprächen der Freunde, die sich an die Lesung von *Die verkehrte Welt* (einem Pendant zu *Der gestiefelte Kater*) im *Phantasmus* anschließen - und deren Verhältnis zu den vorgelesenen Dramen eine eigene Darstellung wert wäre, die auch die erzählte Situation berücksichtigen müßte - richtet sich die Kritik am zeitgenössischen Theaterbetrieb explizit gegen die Theater von Berlin (vgl. 683, 688) und Weimar (vgl. 693f.). "Mannheim" sei hier hinzugefügt als Synekdoche jener "guten stehenden Schaubühnen", denen der ursprüngliche Titel von Schillers Aufsatz über *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* bekanntlich gilt. Ernst, einer der Disputanten im *Phantasmus*, findet etwa "die Truppe des stehenden Theaters" in Mailand "weit uninteressanter" als die italienischen Wanderbühnen (686).

Tiecks Komödie sprengt diese Konventionen, indem sie die Unterscheidung von Rahmen- und Binnenspiel unterläuft. So werden etwa nicht nur die 'Zuschauer' im Rahmenspiel, sondern auch die Figuren im Binnenspiel zu Theaterkritikern, die über das Spiel *Der gestiefelte Kater* diskutieren (546ff.). Woran sich eine Reihe von Fragen anschließen ließe, wie: Diskutieren sie nun über das Binnen- oder das Rahmenspiel (die ja beide denselben Titel tragen)? Hat also das Publikum, das sich in die Diskussion einschaltet, recht, wenn es behauptet, es käme in dem Stück überhaupt kein Publikum vor? Welchen Status besitzt folglich die Einsicht eines Zuschauers "- das Stück selbst, - das kommt wieder als Stück im Stücke vor?" (549), wenn dieser Zuschauer im Stück zu existieren leugnet? usw. Vielleicht ist das noch keine unendliche Verdopplung, die Befürchtung des Katers Hinze erscheint aber wortwörtlich begründet: "Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke" (542).

Es nimmt sich natürlich niemand zusammen, die Schauspieler nicht und das Publikum nicht. Im 'Märchen' hatte Gottlieb, weil der Souffleur so schlecht zu verstehen sei, den Kater extemporierend gemahnt, zu seinem Glücke müsse bald etwas geschehen, es sei schon halb acht, und um acht sei die Komödie aus. Die Zuschauer auf der "Szene im Parterre" veranlaßt er damit zu folgendem Gespräch:

Schlosser: Was sprach der von Komödie und von halb acht?

Fischer: Ich weiß nicht, mir scheint, wir sollten Acht geben, es würde bald aus sein.

Schlosser: Ja wohl, Acht! gottlob, um Acht werden wir erlöst, wenn wir Acht geben, so wird es um Acht für uns ein Losgehen, bis Neun, nein, könnt es keiner aushalten, um Zehn würde ich mit Zähnen um mich beißen.

Müller: Bester, Sie phantasieren schon in der Manier des Stücks.

Schlosser: Ja, ich bin auf lange ruiniert. (542f.)

Schlosser, offenbar ein Anhänger von Theorien, welche die französische Revolution auf die Verschwörung von Geheimbünden zurückführten (vgl. schon 493), wird sein Delirium später damit sublimieren können, daß er in dem Stück sowohl "ein Revolutionsstück" (557) als auch "eine mystische Theorie und Offenbarung über die Natur der Liebe" (562) vermutet. Für Schlossers ersten Interpretationsvorschlag sprechen neben der Ausrufung des "Tiers état Gottlieb" durch Kater Hinze (556) immerhin frühe Schwierigkeiten

Tiecks mit der Zensur.¹⁴ Gegen Schlossers zweiten Interpretationsvorschlag verhält sich jedenfalls der 'Dichter' (im Stück) sehr reserviert und rückt so gleich mit seiner Selbstinterpretation heraus:

Dichter: Daß ich nicht wüßte, ich wollte nur den Versuch machen, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurück zu versetzen [...]. (562)

Das Publikum (im Stück) ist sich darin einig, daß dieser Versuch gründlich mißlungen sei, und auch der Dichter (im Stück) scheint sich damit abzufinden; die Interpreten (des Stücks) schließen sich dieser Auffassung meistens an. Doch hätte der Dichter bei Schlosser beinahe seine Absicht erreicht, wenn dessen "Lust am Unsinn"¹⁵ nicht noch in eine Angst vorm Unsinn umgeschlagen wäre, die er dann in eine Lust an mystischem Sinn umprägte. Nicht alle Zuschauer bleiben also der Zumutung des Dichters gegenüber, sie hätten "Ihre Kenntnisse vergessen" müssen, so immun wie Müller, Fischer und Leutner (ebenda). Und vielleicht gelingt ja Tiecks Stück *Der gestiefelte Kater*, was dem Stück *Der gestiefelte Kater* des Dichters im Stück nur kurzfristig gelingt: seine Zuschauer oder Leser "in die entfernten Empfindungen ihrer Kinderjahre zurück zu versetzen". Freilich kann das nicht so unvermittelt gelingen, wie es der Dichter (im Stück) beabsichtigt zu haben behauptet. Es ist tatsächlich unmöglich, "das dargestellte Märchen [zu empfinden], ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte", die "ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit [zu] legen" (563). Eine einfache Regression auf "den Lusteffekt des Rhythmus oder des Reimes",¹⁶ wie sie bei Aristophanes noch eine weit größere Rolle gespielt hat, kann im Stück kurz angedeutet werden, ist aber nicht von Dauer. Eine ungebrochene "Auflehnung gegen den Denk- und Realitätszwang"¹⁷ kann einer "derartig zubereiteten und aufgeklärten Masse", wie sie Tieck bereits im Prolog porträtiert, nicht mehr zugemutet werden.

¹⁴ Vgl. dazu die Kommentare M. Franks in: Phantasia (Anm. 4), S. 1391ff., sowie die (Schlosser kongenial fortsetzende) Kalauer-Interpretation Greiners: Komödie (Anm. 1), S. 275, in diesem "Tiers état Gottlieb" drohe es 'tierisch' zuzugehen (übrigens ein Kalauer, der sich nur an der schriftlichen Fassung des Stücks entzünden kann) - vielleicht auch tieckisch, tückisch? ("Bester, Sie phantasieren schon in der Manie des Stücks").

¹⁵ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (zuerst 1905). In: Studienausgabe. Hrsg. von A. Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1969-79. Band IV, S. 9-219; das Zitat: S. 118.

¹⁶ Ebenda, S. 119.

¹⁷ Ebenda.

Das "verlorene Kinderlachen"¹⁸ ist deshalb aus einer Struktur wiederzugewinnen, in der das infantile Moment gerade am wenigsten zu vermuten ist. Freud beschreibt diese Struktur an einer seltenen Gattung von Witzen, die er "skeptische" nennt¹⁹ und für die er nur ein einziges Beispiel hat. Die "kostbare Geschichte", die eine ganze Gattung allein vertritt, lautet:

Zwei Juden treffen sich im Eisenbahnwagen einer galizischen Station. "Wohin fährst du?", fragt der eine. "Nach Krakau", ist die Antwort. "Sieh' her, was du für Lügner bist", braust der andere auf. "Wenn du sagst, du fährst nach Krakau, willst du doch, daß ich glauben soll, du fährst nach Lemberg. Nun weiß ich aber, daß du wirklich fährst nach Krakau. Also warum lügst du?"²⁰

Kein Kind könnte diese Geschichte witzig finden, selbst wenn es sie verstünde. Denn sie revoltiert ja nicht nur gegen die "Bedingungen der Wahrheit",²¹ die das Kind noch lernen muß (auch indem es spielerisch gegen sie verstößt), sondern erzählt davon, welche Versagung mit diesen Bedingungen einhergeht. Sie bringt zwei Wahrheiten zueinander in Gegensatz, die uns gleichermaßen vertraut sind: eine propositionale und eine pragmatische. Ihr Konflikt ist so alt wie der Streit zwischen Philosophie und Rhetorik und wird von uns doch meistens eingegeben, verdrängt. Die "kostbare Geschichte" bringt diesen Konflikt in Erinnerung und erspart uns zugleich den Aufwand, ihn auszuhalten. Sie besagt, daß wir gar nicht anders können, als uns gegen den Realitätszwang aufzulehnen, weil die Realität uns nur durch Konventionen erreichbar ist, deren eine wir mißachten müssen, um die andere zu befolgen.

Auch das Illusionstheater, dessen Betrachter zugleich einer Täuschung sich hingeben und sich dessen bewußt bleiben soll, daß es Täuschung sei, basiert auf diesem in der Schwebelage gehaltenen Konflikt zweier Normen. In der Fassung von Kants *Kritik der Urteilskraft*, die von Tiecks Stück auch in anderen Punkten parodiert wird, heißt dies: "schöne Kunst muß als Natur *anzusehen* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist."²² Tiecks Komödie entwindet dieser Zumutung des "ob zwar" die Lizenz des Erwachsenen, ein Kind zu sein. Aus der Unlust am Konflikt mit konkurrierenden Modellen der Sinnkonstitution gewinnt sie die Lust am Un-Sinn. Um Tiecks Stück zu kommentieren, wäre Freuds Geschichte so umzuschreiben (wenn es erlaubt wäre, sie ihres jüdischen

¹⁸ Ebenda, S. 209.

¹⁹ Ebenda, S. 110.

²⁰ Ebenda, S. 109.

²¹ Ebenda.

²² Vgl. a. andere Formulierungen des hier zitierten § 45 (Hervorhebung dort).

Gestus zu berauben, oder wenn es möglich wäre, diesen Gestus auch in der Umschrift noch mitzulesen):

Dichter und Zuschauer treffen sich in der Pause einer Aufführung im Theaterfoyer. "Ist es Theater oder Wirklichkeit?" fragt der Zuschauer. "Theater", antwortet der Dichter. "Sieh' her, was du für Lügner bist", braust der Zuschauer auf. "Wenn du sagst, es ist Theater, willst du doch, daß ich glauben soll, es ist Wirklichkeit. Nun weiß ich aber, daß es wirklich ist Theater. Also warum lügst du?"